THE UNIVERSITY OF ALBERTA

L'AMBIGUÏTÉ DES IMAGES DANS "SPLEEN ET IDÉAL" (LES FLEURS DU MAL) DE CHARLES BAUDELAIRE

by

JOHANNES DIEMER

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

DATE...June 28, 1965............

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "L'ambiguïté des images dans "Spleen et Idéal" (Les Fleurs du Mal) de Charles Baudelaire," submitted by Johannes Diemer in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

ABSTRACT

The images of "Spleen et Idéal" (Les Fleurs du Mal), by Charles Baudelaire, show evidence, in like proportions, of a rigid analytical spirit aspiring to "objective knowledge," and of a voluptuous sensual spirit, anticipating "subjective" experiences. Consequently one is inclined to talk about the divided spirit of Baudelaire.

Ironically, the same poetry is seen as a highly organized and unified aesthetical expression of what may be regarded as an attempt by the poet to reconcile his "external world" (present reality) and his "internal world" (dreams and reflections). As a result, for the scrupulous reader, eager to distinguish between object and subject, form and content, the relationship between the "divided poet" and his undivided and highly integrated poetical expression, often stated in terms of "distance" between the self and his situation, becomes an ambiguous one. This ambiguity is reflected in the delicate and often complex interplay between the appearance and the subtance of his poetical images. It is felt that by studying the organization of the images in question, much of the ambiguity has been resolved.

* * *

RÉSUMÉ

Les images de "Spleen et Idéal" (Les Fleurs du Mal) de Charles Baudelaire, témoignent, à parts égales, d'un rigide esprit analytique qui aspire à la "connaissance objective," et d'une sensualité voluptueuse qui prévient les expériences "subjectives" du poète. Par conséquent, on est enclin à parler d'une division ou d'une dualité de l'esprit de Baudelaire.

Ironiquement, on peut voir cette même poésie comme l'expression bien organisée et unifiée d'une esthétique de la part d'un poète qui cherche à réconcilier son "monde extérieur" (la réalité présente) et son "monde intérieur" (les rêves, les réflexions). Une ambiguité s'ensuit pour le lecteur scrupuleux et désireux de distinguer entre l'objet et le sujet, entre la forme et la substance, entre les rapports qui existent entre le "poète divisé" et son expression poétique non-divisée ou bien parfaitement intégrée.

Cette ambiguité se réflète dans les relations délicates et souvent complexes entre l'apparence et la substance des images poétiques de Baudelaire. On est d'opinion que l'étude de l'organisation des images dont il est question pourra résoudre cette ambiguité.

* * *

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va au Prof. Charles Moore qui a bien voulu m'accorder ses conseils, et qui, grâce à son habileté et à sa patience inépuisable mise à l'épreuve à de nombreuses reprises, m'a généreusement laissé profiter de son expérience et de sa compréhension.

Je profite de cette occasion pour remercier les autres membres du Département des Langues romanes qui ont bien voulu m'encourager dans mon travail.

L'assistance technique de ma femme Aleida, aussi bien que son esprit dévoué, ont joué un grand rôle dans la réalisation de cette thèse.

* * *

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I Images et Expérience sensuelle	6
CHAPITRE II Images et États Émotifs	20
CHAPITRE III Images et Volonté	45
CONCLUSION	59
NOTES	63
BIBLIOGRAPHIE	64

INTRODUCTION

La mesure dans laquelle l'oeuvre poétique de Charles Baudelaire continue à intéresser le monde littéraire indique, d'une part, l'universalité de son attrait pour l'homme moderne—cette créature égarée dans la confusion sociale de la révolution industrielle et commerciale—pour qui Baudelaire, selon un critique, " ... est le premier et le plus terrible poète de ce qui, dans l'univers tant physique que spirituel , est à présent notre signe distinctif: la fragmentation."[1]

D'autre part, surtout à cause de cet esprit de fragmentation dans le monde moderne, les interprétations partielles et disconnectes de son oeuvre poétique, Les Fleurs du Mal, ont empêché que l'on saisisse "la Vérité Baudelairienne" dans son entité, bien que cette entité soit complexe et paradoxale. On a souvent parlé de la "double nature" de Baudelaire et de son "conflit intérieur." L'on a suggéré dans son cas un "complexe d'oedipe" et même une "aliénation mentale." Que ces étiquettes psychologiques représentent des théories valables en ce qui concerne la

personnalité de Baudelaire, ou que l'on considère la personnalité de Baudelaire comme l'évidence qui justifie de telles étiquettes, ces deux points de vue nous mèneraient au même problème d'ordre strictement psychologique. Toutefois, ce qui pour cette étude est plus important à remarquer sur ce point, c'est qu'il y a des critiques qui ont traité séparément la vie de l'homme et son oeuvre et que d'autres encore ont maintenu qu'une telle distinction n'est pas valable. Selon un de ces derniers "il existe entre lui et son langage une relation immédiate, une familiarité existentielle" que Baudelaire lui-même appelle "l'objectivité."[2] Dans cette "familiarité existentielle", la "distance singulière, qui sépare toujours le moi de son spectacle, de sa sensation, de lui-même ... s'annule."[3] C'est-à-dire, que l'objet lui-même est toujours et en même temps le sujet. C'est un tel point de vue que Baudelaire lui-même exprime dans sa déclaration: "l'homme de génie veut être un."[4] Dans presque toutes ces études, cette supposition fondamentale avancée par le poète lui-même est devenue la bête noire des critiques "unitaires". A partir de cette idée-là, on a accordé à Baudelaire deux sortes d'unités. Ceux qui ont trouvé dans sa poésie une unité, pour ainsi dire rationnelle, seraient d'accord avec Jean-Pierre Richard qui a observé dans la psychologie baudelairienne "la rigueur d'une chaîne logique, qui de degré en degré finit

par en atteindre l'origine, le noeud, le point central à partir duquel tout s'éclaire ..."[5] Par contre, selon Pierre Schneider, la logique de " ... la pensée analysante parviendrait assurément à disséquer, mais non sans détruire le principe qui les (les expériences disparates) unissait: la vie."[6] C'est-à-dire, selon Schneider, que "la cohérence de son oeuvre n'est, à proprement parler, qu'une unité à rebours: l'unité de souffrance, de nostalgie."[7] En d'autres mots, il ne peut s'agir que d'une unité irrationnelle. Pourtant, ni l'un ni l'autre de ces unités n'est celle que Baudelaire lui-même attribue au "génie." Pour lui le génie "n'est que l'enfance retrouvée à volonté."[8] C'est l'enfant, trop enivré du présent pour être "esclave(s) martyrisé(s) du Temps,"[9] l'enfant qui ne sait pas le "gouffre" entre le passé, évoquant "le regret," et l'avenir, évoquant le désir."[10] Mais, l'enfance passée, cette unité de vision se disloque et devient chez l'homme une dualité, une distance énorme entre son passé et son avenir. Dans La Chambre Double, Baudelaire décrit l'effet de ce "double tiraillement vers un hier et vers un demain"[11] et son plaisir à les sentir réunis quand il parle de son âme qui "prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir."[12] Cette description du moi "vaporisé" qui jouit de l'illusion de sa "centralisation"[13] suggère que le sentiment du gouffre se rapporte à la volonté dans un état de repos, "cloîtrée" et paralysée entre le spectacle de l'objet et du sujet, entre le passé et l'avenir, entre le

regret et le désir. Le sentiment semble se situer entre "l'horreur de la vie" et "l'extase" de la vie. Malgré l'illusion agréable d'unité que donne le repos et malgré son désir d'être "l'homme de génie (qui) n'est qu'un," Baudelaire semble être, dans cette paralysie de la volonté, un homme divisé.

A partir de ces considérations, nous pouvons énoncer de nouveau le problème et le résumer ainsi: Baudelaire, en tant que participant physique, ne ressent la vie propre que par ses nerfs.[14] Pourtant, ayant conscience, d'une façon obsédante, de sa participation dans la vie, Baudelaire est observateur aussi bien que participant, objet aussi bien que sujet. Le participant en lui s'intéresse uniquement à satisfaire sa curiosité d'expériences sensuelles et intuitives et à se faire légitimer par l'observateur qu'il est. Mais l'observateur en lui s'intéresse uniquement à satisfaire la curiosité de ses facultés analytiques et à se faire valoir, sinon accepter, par le participant qu'il est. Comme les intérêts du participant ont tendance à exiger que les moyens de participation soient absolument spontanés et les intérêts de l'observateur ont tendance à exiger que ses moyens soient absolument rationnels, les moyens aussi bien que les objectifs immédiats de la connaissance et de l'existence même ne sont pas seulement différents mais

aussi contradictoires. Les aspirations absolues du participant et de l'observateur dans la même personne tendent à s'exclure. Par conséquent, "la Volonté", en essayant de servir deux maîtres qui ne savent pas se compromettre, se trouve déchirée et paralysée.

Evidemment, pour "l'homme de génie (qui) veut être un," il y a trois moyens possibles pour surmonter cette dualité: a) subjuguer les exigences de l'observateur à celles du participant; b) subjuguer les exigences du participant à celles de l'observateur; c) subjuguer les exigences de l'observateur et du participant, tous les deux, à une autorité qui exige un compromis et qui se trouve en dehors de l'individu. Au lieu de demander, comme l'ont fait à peu près tous les critiques contemporains, s'il s'agit d'un paradoxe dans la poésie de Baudelaire, cette thèse pose la question: "Pourquoi Baudelaire n'a-t-il pas pu accepter une des trois solutions mentionnées ci-haut afin d'échapper à sa dualité hypothétique? Cette question de base fournira la perspective par laquelle nous essayerons de découvrir, en analysant les images de "Spleen et Idéal"(Les Fleurs de Mal), le caractère unique de cette ambiguité qui est comme la texture de la poésie de Baudelaire.

CHAPITRE I

IMAGES ET EXPERIENCE SENSUELLE

En parlant du corps, plutôt que de l'esprit ou de l'âme, il s'agit des expériences de l'être humain auxquelles se rapportent les cinq sens, les émotions involontaires aussi bien que les actions physiques. Cette classification des expériences corporelles est nécessaire pour ne pas confondre les images poétiques de Baudelaire qui se rapportent aux expériences concrètes et celles qui provoquent ou qui sont provoquées par la vie contemplative. C'est-à-dire qu'en parlant de Baudelaire le participant et de Baudelaire l'observateur de la vie, il faut faire une distinction entre le comment (la vie physique) et le pourquoi (la vie contemplative) à l'égard des expériences humaines telles qu'il les décrit dans sa poésie. La première strophe du premier poème des Fleurs du Mal[15], intitulé "Au Lecteur," indique que de telles distinctions ne sont point factices—au contraire, elles sont enracinées dans la poésie même.

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.
(v. 1-4)

Cette strophe, en plus de suggérer une distinction entre le corps ("nos corps") et l'esprit ("nos esprits"), implique, d'une façon plus subtile, la différence entre fait ("les mendiants nourrissent leur vermine") et opinion ("nous alimentons nos aimables remords"). Elle ne se borne pas à décrire les réactions du poète dans certaines expériences particulières et concrètes ("la sottise, l'erreur, le péché, la lésine") qu'il a connues personnellement. En employant la première personne du pluriel ("nos...nos...nous...nos"), Baudelaire généralise ses expériences comme s'il s'agit de vérités universelles. On ne peut pas manquer d'observer que le narrateur a transformé ces expériences concrètes en y ajoutant des notions personnelles tirées de ses expériences contemplatives, ce qui est indiqué par le fait qu'il peut faire une comparaison générale ("Comme les mendiants..."). Le résultat ou l'effet total en est que Baudelaire fait ressortir par ses généralisations un sentiment ou une notion de l'absolu. Il semble s'agir ici d'un effort de concilier le monde extérieur, le monde relatif du participant, avec le monde intérieur, le monde absolu de l'observateur. Mais avant de s'occuper de cet effort de conciliation, il vaut mieux explorer ces deux mondes, en commençant par les images qui se rapportent à la vie sensuelle du participant.

Ce sont nos cinq sens qui nous fournissent les expériences de base et qui nous font savoir que nous existons. C'est par le toucher, le goût, la vue, l'ouïe et le

sens olfactif que nous faisons connaissance du monde en dehors de nous. Pour cela même, on peut dire que nous faisons la connaissance de nous-mêmes par ces rencontres de nos sens et de leur milieu. C'est-à-dire que notre conscience de l'existence du moi et de son milieu dépendent toujours l'un de l'autre. Ce principe s'accorde avec les idées de Baudelaire sur l'art: "Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est de créer une magie suggestive contenant à la fois l'object et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même."[16] Dans "L'homme et la Mer", par exemple, Baudelaire nous fournit une illustration analogue qui montre comment le poète se sert de ce principe de l'interdépendance de l'homme et de son milieu (dans ce poème, la mer):

> Homme libre, toujours tu chériras la mer!
> La mer est ton miroir: tu contemples ton âme
> Dans le déroulement infini de sa lame,
> Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.
> (v. 1-4)

Cependant, sur ce sujet Baudelaire écrit aussi: "Qu'importe ce que peut être la réalité hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?"[17] L'important dans cette interdépendance est évidemment la connaissance de soi et non pas la connaissance de ce qui se situe en dehors de soi. D'ailleurs, en mettant cette phrase au passé composé, Baudelaire ne semble pas croire que cette interdépendance soit nécessairement un rapport constant. En effet, cette phrase indique que l'auteur n'attribue qu'

au passé sa conscience d'être et sa connaissance de ce qu'il est, bien que l'interdépendance de ses sens et de leur milieu continue effectivement au présent. Au moment qu'il écrit cette phrase peut-il se divorcer complètement de ses expériences sensuelles au présent? Bien sûr que non! Il est impossible de vivre physiquement dans un vide, comme Baudelaire lui-même l'avoue dans "Obsession":

> Comme tu me plairais, ô Nuit! sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage connu!
> Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!
>
> Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles...
> (v. 9-12)

Comment donc tenir compte à la fois de cette indifférence de Baudelaire envers le monde en dehors de lui et de sa dépendance de ce monde extérieur? S'agit-il d'un simple caprice paradoxal? Ou bien, s'agit-il d'un changement d'attitude quand on envisage ce problème dans la perspective du "Temps", c'est-à-dire du "Passé" et du "Présent"? Apparemment, ce n'est ni l'un, ni l'autre. Par exemple, prenons "Le Parfum," où justement il s'agit d'un rapport entre le présent, le passé et des expériences sensuelles:

> Lecteur, as-tu quelquefois respiré
> Avec ivresse et lente gourmandise
> Ce grain d'encens qui remplit une église,
> Ou d'un sachet le musc invétéré?
>
> Charme profond, magique, dont nous grise
> Dans le présent le passé restauré!
> Ainsi l'amant sur un corps adoré
> Du souvenir cueille la fleur exquise.
> (v.1-8)

Ces deux strophes montrent comment par l'emploi des sens ("respirer"-l'odorat), menant à l'extase sensuelle ("charme profond...nous grise"), le présent se métamorphose en un "passé restauré." Par contre, dans "Toute Entière," cette même métamorphose s'effectue dans le sens opposé et crée, à partir d'un souvenir, un nouveau présent chargé d'expériences et d'extase sensuelle, un présent qui n'existe pas en lui-même et qui n'est en effet qu'un autre "passé restauré." Dans ce poème, le Démon de la Nuit demande au poète d'énumérer les charmes de son amante; celui-ci, en se rappelant la présence de la bien-aimée, exprime ainsi l'effet qu'a sur lui son souvenir:

"O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum!
(v.21-24)

Le cercle est donc complet: les cinq sens dans la poésie de Baudelaire semblent se suffire à eux-mêmes. C'est-à-dire que, pour Baudelaire, le poète, ses sens fonctionnent—par le souvenir du passé—indépendamment du monde physique et du 'présent' en dehors de lui. Il ne reste que la Mémoire, qui constitue le point de rencontre entre le Moi et son spectacle. Or, quand on parle du contact inévitable entre "le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même" il faut, dans le cas de Baudelaire, se rendre compte de ce que c'est que ce "monde extérieur": une "réalité" vécue du passé dans laquelle le Moi baudelairien trouve son identité

en se mirant. Dans "Horreur Sympathique," par exemple, c'est l'état émotif du poète qui invente le 'monde intérieur,' une scène de la nature qui n'est, en tant que réalité, qu'une projection d'ordre émotif et métaphysique:

> Cieux déchirés comme des grèves,
> En vous se mire mon orgueil!
> Vos vastes nuages en deuil
>
> Sont les corbillards de mes rêves,
> Et vos lueurs sont le reflet
> De l'Enfer où mon coeur se plaît!
> (v.9-14)

En d'autres mots, des images réelles et naturelles, comme "cieux," "grèves," "vastes nuages" et "corbillards" ne correspondent pas ici nécessairement à des scènes naturelles et présentes. De telles images n'ont pour fonction que de rendre actuel un état émotif qui, dans ce poème, approche le désespoir. Subordonnées aux états subjectifs du poète, ces images 'réelles et naturelles' ne sont que des inventions fictives. De la même façon c'est la vie émotive qui, pour s'affirmer, invente dans "La Musique" un voilier tour à tour balloté par des vagues et déventé:

> Je sens vibrer en moi toutes les passions
> D'un vaisseau qui souffre;
> Le bon vent, la tempête et ses convulsions
>
> Sur l'immense gouffre
> Me bercent.—D'autres fois, calme plat, grand miroir
> De mon désespoir!
> (v. 9-14)

Par contre, dans "L'Héautontimorouménos," les images se présentent comme si elles existent objectivement. Néanmoins, elles existent uniquement par rapport à l'état émotif du poète:

Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

. . . .

Je suis de mon coeur le vampire,
—Un de ces grand abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!
(v. 19-28)

Que ce soit l'état émotif ("sinistre," "un de ces grands abandonnés...condamnés") qui reflète une réalité formulée comme étant en dehors du poète ("la mégère," "le vampire") ou que ce soit la réalité extérieure au poète (vaisseau et mer) qui ne fait que refléter son état émotif (souffrance et désespoir), il s'agit d'un circuit émotif fermé. Ce circuit émotif reste fermé parce que la mémoire d'un passé idéalisé empêche que la volonté de Baudelaire l'observateur s'affirme, ce qui bride les désirs de Baudelaire le participant. Le résultat en est que la volonté du participant se désintègre, le laissant sans boussole dans un vide moral, exposé aux forces du Mal, tel que Baudelaire le décrit dans "Au Lecteur":

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.
(v. 9-12)

S'il s'agit donc d'un esprit "enchanté" par la Mémoire, et qui, par conséquent, veut ignorer les exigences du présent, quelle sorte de rapport peut-il exister entre les images concrètes dans la poésie de "Spleen et Idéal" et les expériences physiques de Baudelaire le participant?

"Chant d'Automne," en associant le présent avec l'hiver et le passé avec l'été, suggère que les expériences sensuelles du poète sont comme 'gelées' dans le présent d'une façon si permanente que l'attitude du poète envers ce qui se passe autour de lui est au moins passive:

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon coeur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.
(v. 5-8)

....

...—C'était hier l'été; voici l'automne!
(v. 15)

Cependant l'expression de résignation et même de défaite de la dernière strophe

...La tombe attend; elle est avide!
Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux!
(v. 25-28)

comporte des indications d'une résistance psychologique ("Ah ! laissez-moi.../Goûter, en regrettant..."). Une telle résistance à la défaite par l'emploi du souvenir se manifeste dans la conclusion d' "Harmonie du Soir":

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!
(v. 13-16)

Dans ce passage on constate également que les expériences actuelles des sens disparaissent complètement pour que les sens remplissent des fonctions subjectives imposées par les besoins

de la mémoire et de l'imagination poétique. Ainsi, dans le passage cité ci-dessus, le terrible "néant vaste et noir" ne correspond à aucune réalité directement perçue par les sens. Cette image représente un état émotif ("hait") qui renvoie les sens dans le passé. Là, ils n'ont pour fonction que de récréer un souvenir qui "luit comme un ostensoir," c'est-à-dire, qui sert de "phare" au poète dans ce vide moral d' "Au Lecteur" (voir p.12). Un des meilleurs exemples de la manière dont les sens fonctionnent par rapport à un temps ou à un lieu éloignés dans le passé se trouve dans "Correspondances":

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
> (v.1-8)

Ici, la perception sensuelle a une fonction toute symbolique: les sens ne font que traduire ces "paroles," "regards" et "échos" qui ont une forme sensible dans le monde naturel mais qui se rapportent à une réalité toujours préexistante ("ténébreuse et profonde unité...vaste...comme la clarté").

Le plus souvent, cette réalité antérieure prend la forme d'une idéalisation de notre passé—celle de la "sainte jeunesse." Par exemple, dans "J'aime le souvenir de ces époques nues," Baudelaire rend

"...un hommage profond,
—A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
A l'oeil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,
Et qui va répandant sur tout, insouciante
Comme l'azur du ciel, les oiseaux et les fleurs,
Ses parfums, ses chansons et ses douces chaleurs!
(v.35-40)

Sans doute s'agit-il ici d'une exploitation des sens par la mémoire qui idéalise l'expérience sensuelle de ce temps de notre "sainte jeunesse." Ailleurs Baudelaire dit qu'en réalité sa propre jeunesse ne fut qu'un "ténébreux orage/...le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,/qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils"("L'Ennemi," v.1-4). Et dans "Bénédiction," on apprend que dans son enfance le poète se trouve bientôt déshérité par "tous ceux qu'il veut aimer"(v.29) et

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.
(v.33-36)

Pourtant, Baudelaire ajoute ici que c'est précisément dans cette enfance que "l'idéal" peut être retrouvé, car, grâce au libre fonctionnement des sens, propre à l'enfance, et

...sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange,
Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.
(v.21-24)

Ces strophes ne suggèrent-t-elles pas une sublimation de l'expérience sensuelle causée par l'insécurité d'une jeunesse où le poète se sent "déshérité"? Un tel phénomène psychologique indiquerait que le rapport entre les images concrètes de la

poésie et les expériences physiques du poète est celui d'une synthèse esthétique, certes, mais une synthèse esthétique réalisée par la mémoire, en prostituant les sens.

A en juger par ces poèmes, il semble que les sens de Baudelaire n'opèrent que par rapport à des états émotifs et que, pour compenser une certaine insécurité psychologique qui aurait ses racines dans la jeunesse réelle et idéalisée du poète, il cherche constamment à s'évader de sa condition dans la réalité présente. A en juger par la manière dont il conçoit la fonction des sens, Baudelaire, au moins dans sa poésie, vit la vie à l'envers. Il maintient toujours une distance physique entre lui-même et le spectacle de la vie. En d'autres termes, les choses, telles qu'on les trouve dans sa poésie, stimulent ses sens bien moins que ses sens ne stimulent l'existence des choses. Dans "Parfum Exotique," par exemple, la seule stimulation de la chaleur et du parfum suffit pour que les sens du poète créent un univers heureux en images qui sont indépendantes de la réalité présente:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;
(v.1-4)

"Les deux yeux fermés" soulignent ici l'indépendance du monde poétique; et dans "Le Flacon" on aperçoit que ce qui fait fermer les yeux, c'est le souvenir d'un passé lointain que le poète rappelle à la vie:

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse...

....

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.
(v. 1-12)

Mais les sens ne se limitent pas ici à récréer et à faire revivre le monde des souvenirs ("mille pensers qui dormaient.../Qui dégagent leur aile et prennent leur essor"). Libérés enfin de l'emprise de la réalité présente ("les yeux se ferment"), les sens exploitent le souvenir en toute liberté (d'où "le Vertige"), l'abandonnent et se ruent vers un passé encore plus lointain, un passé primordial— le vieux chaos matériel ("un gouffre obscurci de miasmes humains"). D'un tel gouffre, souvenu, sondé par les sens, et remis en vie par les sens, jaillit, comme dans "L'Irrémédiable," tout un univers d'images d'horreur et de monstruosité qui constitue, dans l'esprit du poète, un enfer réel et permanent:

Une Idée, une Forme, un Etre
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul oeil du Ciel ne pénètre;

....

Un damné descendant sans lampe,
Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur,
D'éternels escaliers sans rampe,

Où veillent des monstres visqueux...
(v. 1-21)

Ici, de nouveau, le travail des sens en récréant le souvenir

("Une Idée, une Forme, un Etre") s'étend jusqu'à ce passé où tout n'est encore que matière et ténèbres et qui, pour le poète, est un monde de défaite et de damnation. Pour en venir au fait, on conclut que chez Baudelaire le poète, l'expérience sensuelle se subordonne à un état émotif qui la dirige et dont elle aide à consolider l'indépendance, comme si les émotions du poète demandaient la conformité entière de cette expérience sensuelle. Ces émotions exploitent constamment les sens en évoquant le souvenir et en le transformant en "enfers" ou "paradis artificiels." En ce faisant, elles nourrissent les sens et se nourrissent d'eux "comme les mendiants nourrissent leur vermine" ("Au Lecteur," v.4). Dans "La Vie Antérieure," où les sens sont exploités pour évoquer et animer le souvenir d'un état paradisiaque et permanent, on constate une prostitution semblable des sens qui ne fonctionnent, comme dans les poèmes précédentes, que pour pourvoyer aux besoins tyranniques d'un état émotif:

> C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
> Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
> Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
>
> Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
> Et dont l'unique soin était d'approfondir
> Le secret douloureux qui me faisait languir.
> (v.9-14)

Selon notre interprétation de ces poèmes, ces "esclaves nus" (v. 11) ne seraient autre que les sens du poète lui-même. Puisque les sens de Baudelaire ne semblent opérer qu'au service de ses émotions, considérons maintenant ces émotions

elles-mêmes pour mieux comprendre cette hantise du passé et les images qui s'y rattachent.

* * *

CHAPITRE II

IMAGES ET ÉTATS ÉMOTIFS

Dans la première partie du chapitre précédent, on a remarqué que les états émotifs exprimés dans les poèmes de "Spleen et Idéal" s'enracinent dans les souvenirs du poète d'une jeunesse réelle ou imaginaire. En étudiant les images qui se rapportent à ce temps de la jeunesse, on cherchera à savoir quelles émotions particulières s'y présentent et dans quelles circonstances elles s'y manifestent. En plus, on cherchera les éléments dont se compose le pouvoir autoritaire de ces états émotifs.

Dans les poèmes de "Spleen et Idéal," les sentiments heureux (—que ce bonheur soit suggéré par le choix des verbes, des adjectifs et des substantifs, ou qu'il soit identifié directement par la description précise—) se rapportent pour la plupart au passé et, en particulier, à l'enfance. Cependant, en parlant de "l'enfant déshérité," nous avons constaté que ce ne semble pas être sa propre enfance vécue qui inspire le poète à "évoquer les minutes heureuses" ("Le Balcon," v.5). D'ailleurs, le poète parle de sa propre jeunesse comme d'un "ténébreux orage" ("L'Ennemi," v.1). Comment, donc, le poète emploie-t-il des images de "la jeunesse" et de

"l'enfance" pour traduire ce sentiment de bonheur et d'espoir? D'abord, il présente ce sentiment de bonheur et d'espoir comme le sentiment antithétique de la tristesse de "l'enfant déshérité" ou d' "une enfant chétive, horrible, sombre, immonde / Dont sa famille rougirait" ("Confession," v.21-22). Dans ce sentiment idéal de bonheur le poète retrouve ce qu'il appelle "l'ambroisie et le nectar vermeil" ("Bénédiction," v. 24), c'est-à-dire, l'espérance et le désir tels que les aurait sentis un enfant rêveur et candide, plein d'optimisme et de confiance en la vie, qui

> ...joue avec le vent, cause avec le nuage
> Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;
> Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
> Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.
> ("Bénédiction," v.25-28)

Nous retrouvons cette même jeune personne à l'esprit confiant et joyeux dans d'autres poèmes d'"Idéal": une jeune personne active et énergique, pleine de vitalité enjouée, qui vit dans la paix et dans la sécurité des bras amoureux du destin. Le souvenir de cet état de bonheur idéalisé prend la forme imagée d'une jeunesse éternelle dans quelque Eden perdu:

> J'aime le souvenir de ces époques nues,
> Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
> Alors l'homme et la femme en leur agilité
> Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
> Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
> Exerçaient la santé de leur noble machine.
> ("J'aime le souvenir de ces époques nues," v.1-6)

Cette jeunesse idéale, comme on ne peut pas manquer de remarquer, comporte l'idée de la bonne santé ("époques nues," "dorer," "agilité," "la santé de leur noble machine"). Des notions de

beauté ("Phoebus," "dorer les statues," "noble machine") et d'innocence ("époques nues," "sans mensonge et sans anxiété") s'y trouvent aussi. Un peu plus loin, dans la même suite de poèmes, cette santé florissante s'associe si étroitement avec l'idée de la beauté que l'analogie néo- platonicienne d'un sentiment de pureté morale s'impose explicitement:

> ...L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
> D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;
> Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
> Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!
> ("J'aime le souvenir de ces époques nues," v. 11-14)

Cet idéal baudelairien de la jeunesse (beauté, santé, force et innocence) auquel se rapportent tant d'émotions heureuses et qui se présente comme un souvenir nostalgique, semble être donc une métamorphose créée par les désirs du poète et qu'il cultive pour compenser le sentiment d'avoir été un "enfant déshérité," "une enfant chétive, horrible, sombre, immonde"—sentiment de malheur qu'il cultive pour faire valoir son opposé.

D'ailleurs, c'est comme si le sentiment écrasant et déprimant de son existence physique au présent produit en Baudelaire au niveau émotionnel une réaction et une régression. Dans sa poésie, sous forme d'images sensuelles et unies, la régression trahit non seulement une préoccupation obsessive de bonheur physique et moral et de beauté vierge, mais aussi d'amour fraternel et de fertilité.

...Cybèle, alors fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
Mais, louve au coeur gonflé de tendresses communes,
Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.
("J'aime le souvenir de ces époques nues," v.7-10)

Ce paradis d'un passé idéal n'existe pour Baudelaire que dans la forme artificielle de la réalité poétique qu'il crée. "L'Invitation au Voyage" et surtout "Le beau Navire" nous donne une meilleure idée de ce que c'est que ce sentiment de bonheur absolu attribué par le poète à un passé qu'il crée dans un état artificiel, hors du temps. "L'Invitation au Voyage," voyage dans un temps de bonheur parfait, s'adresse à une femme qui représente elle-même non seulement l'enfance idéalisée mais aussi certaines qualités de la maturité. Cet "enfant" est en même temps une "soeur" qui, comme le poète adulte, sait apprécier que

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
(v. 13-14)

L'idée se précise dans "Le beau Navire":

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;
Je veux te peindre ta beauté
Où l'enfance s'allie à la maturité.

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;
D'un air placide et triomphant
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant

....
Je veux te peindre ta beauté
Où l'enfance s'allie à la maturité.
(v. 1-12; 15-16)

Ce paradis esthétique est situé par le poète à un point de rencontre imaginaire de l'enfance (jouissance et innocence) et de la maturité (la vigueur puissante et triomphante suggérée par "un beau vaisseau qui prend le large,/ Chargé de toile," "épaules grasses," "triomphant," et "majestueuse" et la confiance en soi suggérée par "D'un air placide"). Cette alliance de l'enfance et de la maturité semble constituer un état mythique où l'énergie vitale de l'être reste intacte, inchangée par le présent. Comme dans "J'aime le souvenir de ces époques nues" Baudelaire parle de l'homme et la femme jouissant d'un amour qui ne change nullement, "sans mensonge et sans anxiété," dans "Réversibilité" il suggère ce même état mythique où s'allient l'enfance et la maturité en parlant de la gaîté sans angoisse, la bonté sans haine, la santé sans fièvres et la beauté sans rides. Bien qu'il s'agisse d'un paradis où "...tout n'est qu'ordre et beauté,/ Luxe, calme et volupté," "Tout Entière" spécifie très clairement que ce n'est pas le désir sensuel lui-même qui est à l'origine de ces images d'un état de bonheur parfait et mythique:

> ...Rien ne peut être préféré.
>
> Lorsque tout me ravit, j'ignore
> Si quelque chose me séduit.
> Elle éblouit comme l'Aurore
> Et console comme la Nuit;
>
> Et l'harmonie est trop exquise,
> Qui gouverne tout son beau corps,
> Pour que l'impuissante analyse
> En note les nombreux accords.
> (v.12-20)

Le plaisir sensuel est ici dépassé ("j'ignore/ Si quelque chose me séduit"; "l'harmonie est trop exquise..."). Il ne s'agit pas non plus d'une émotion joyeuse, spontanément ressentie, mais plutôt d'un état de bonheur voulu, imaginé, recherché et élevé par l'esprit jusqu'au niveau d'un extase conscient, jusqu'au point où la sensualité et ses images sont en effet transformées et sublimées en une abstraction du parfait absolu:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum!
("Tout Entière," v.21-24)

C'est-à-dire que l'image du "beau corps" en question ne correspond à aucun corps réel mais semble plutôt représenter, en termes physiques, un idéal de perfection absolue. Cette "métamorphose mystique/ De tous les sens fondus en un" ressemble beaucoup, en effet, à l'alliance mystique de la jeunesse et de la maturité. Cet état d'extase imaginaire unit la spontanéité, l'innocence et la pure sensualité de l'enfant et l'esprit mûr de l'adulte. En d'autres mots, Baudelaire se sert des images de l'enfance pour consolider sa propre prédilection d'un idéal absolu. Cet idéal a été incarné comme nous avons vu, dans l'image particulière d'un beau corps. Cependant, c'est dans "J'aime le souvenir de ces époques nues" où cet idéal s'exprime dans une image plus universelle. En parlant de Cybèle, déesse de la nature puissante et fertile, Baudelaire écrit:

...Cybèle, alors fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
Mais, louve au coeur gonflé de tendresses communes,
Abreuvait l'univers à ses tétines brunes.
L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;
Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!
(v. 7-14)

Ici, Cybèle représente à la fois un idéal physique et divin; physique en termes de sa santé, de son agilité, et de sa vigueur; divin en termes de sa générosité, de son élégance, de sa tendresse et de sa pureté. De la même façon que toutes ces images agréables évoquent une certaine idée de la beauté, les termes "produits," "fruits," "abreuvait," "chair lisse et ferme" évoquent l'idée de la fertilité. Ces deux mondes, l'un physique et concret et l'autre abstrait et divin composent dans l'esprit du poète un seul univers enfermé où tout n'existe que pour soi. En effet, dans cet idéal de bonheur parfait représenté par Cybèle, "louve au coeur gonflé de tendresses communes," la fertilité n'existe que pour la fertilité, de la même façon que, dans la première strophe du même poème (voir p.21), "l'homme et la femme en leur agilité...sans mensonge et sans anxiété...exerçaient la santé de leur noble machine." Comme la santé elle-même suffit comme but naturel de cette agilité, la fertilité suffit en elle-même comme but de l'existence. Ainsi, l'idéal d'un bonheur parfait ne se compose pas seulement des images de l'enfance et du monde physique d'une part et des images du monde adulte et abstrait d'autre part. Ce qu'il y a de plus important dans l'expression de cet idéal de bonheur, ce sont les images de la fertilité, représentant l'acte créateur

par lequel le poète cherche à unir ces deux mondes opposés afin de réaliser une "métamorphose mystique," une "harmonie exquise" comme la conscience dans la volupté de "Tout Entière" et "les voluptés calmes" de "La Vie antérieure." On a déjà remarqué, d'ailleurs, que toutes les images de bonheur sont tirées d'un passé fictif—des souvenirs d'une enfance idéalisée. Donc la mémoire fait partie intégrale de l'acte créateur tout en étant l'objet même de cet acte; et les images de la fertilité, suffisante à elle-même, soulignent le caractère clos de l'univers évoqué par la mémoire. Ainsi "le souvenir de ces époques nues" est dominé par l'image de Cybèle fertile. Les images de la fertilité sont en même temps l'expression de la volonté créatrice du poète.

C'est par la mémoire que la volonté créatrice de Baudelaire se réalise. Comme l'homme et la femme de "ces époques nues" exercaient la santé pour elle-même, pour maintenir sa propre "santé" et pour s'exercer librement, la mémoire[16] doit échapper à la contrainte du monde réel et présent:

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins!

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!
("Elévation," v.9-20)

Dans ces vers Baudelaire compte sur l'"aile vigoureuse" de la mémoire pour transporter son esprit hors du temps et de l'espace ("miasmes morbides," " les vastes chagrins," "l'existence brumeuse") :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,
("Elévation," v.1-4).

L'"aile vigoureuse" de la mémoire doit transporter son esprit dans un univers imaginaire et absolu de pureté ("Va te purifier";"une pure et divine liqueur"), de paix ("espaces limpides";"champs...sereins") et de connaissance totale ("feu clair";"champs lumineux";"Qui plane sur la vie et comprend sans effort," etc.)—en bref, dans un univers imaginaire et absolu de bonheur parfait. Ce paradis suspendu dans l'azur infini représente plus que le néant cher aux poètes parnassiens. Dans "Bénediction" (v.53) le poète y "voit un trône splendide," celui de l'Etre divin, mais, dans "La Beauté," ce trône appartient à la Beauté divine qui dit:

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.
(v.5-8)

La Beauté incarne ici la pureté et l'harmonie. Elle affirme son invulnérabilité, son caractère hermétique, et son indépendance des sentiments humains ("un sphinx";"un coeur de neige";"je ne pleure...je ne ris"). Cependant la Beauté s'exprime en termes de sentiments humains: elle hait le mouvement et elle reconnaît l'amour qu'elle inspire:

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

(v. 1-4)

En plus de cette opposition de termes émotifs ("hais"—"amour"), on remarque aussi l'opposition des termes "rêve—"pièrre"; "sein"—"meurtri";"azur"—"sphinx" ("matière"). Il semble, donc, que Baudelaire conçoit cet univers harmonieux, bien qu'absolu, en termes d'images qui, en s'opposant, s'équilibrent. Ces images sont, d'une part, tirées du monde physique et, d'autre part, du monde abstrait. Ce n'est qu'en insistant sur le physique que le poète peut rehausser la valeur du "rêve," de l'abstrait. En effet, en voulant que son esprit s'élève jusqu'à cet univers absolu de bonheur parfait ("Elévation":"Au-dessus des étangs...par delà le soleil, par delà les éthers," etc.), le poète doit rehausser de plus en plus la valeur du "rêve" en intensifiant de plus en plus le caractère physique et concret de ses images opposées. Ainsi ces images en opposition ont tendance à s'éloigner, constamment, les unes des autres. Par exemple, dans "Elévation," entre "miasmes morbides" et "espaces limpides," entre "chargent de leur poids l'existence brumeuse" et "s'élancer vers les champs lumineux et sereins," le golfe s'élargit. Et dans "Châtiment de l'Orgueil" la distance entre "les purs Esprits" et "un foetus dérisoire" est encore plus grande. Ainsi, l'univers absolu dont le poète rêve et auquel il aspire n'est jamais à atteindre, car les images qui le composent finissent par s'éloigner les unes des autres jusqu'à ce qu'elles se dissocient en laissant le poète dans l'énorme abîme entre

la lumière et les ténèbres. C'est pourquoi le poète se plaint dans "Moesta et errabunda":

> Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
> Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
> Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
> Où dans la volupté pure le coeur se noie!
> Comme vous êtes loin, paradis parfumé!
> (v. 16-20)

Enfin, dans "Confession," Baudelaire avoue une "confidence horrible chuchotée/ Au confessionnal du coeur":

> «Que bâtir sur les coeur est une chose sotte;
> Que tout craque, amour et beauté,
> Jusqu'à ce que l'Oubli les jette dans sa hotte
> Pour les rendre à l'Eternité!»
> (v. 33-36)

Apparemment, l'espérance d'un univers de bonheur parfait a elle-même "craqué" parce que le désir de l'absolu fut insatiable.

De la même façon que les images de confiance et d'espoir qui se rapportent au souvenir d'une jeunesse idéalisée se perdent dans le vague de la lumière des "immensités bleues," les images de doute qui se rapportent à la dissolution de l'idéal et de son souvenir se perdent dans les ténèbres et dans l'oubli. "Le Guignon" nous montre les effets de cette dissolution de l'idéal:

> Pour soulever un poids si lourd,
> Sisyphe, il faudrait ton courage!
> Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
> L'art est long et le Temps est court
>
> Loin des sépultures célèbres,
> Vers un cimitière isolé,
> Mon coeur, comme un tambour voilé,
> Va battant des marches funèbres.

—Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.
(v. 1-14)

L'ancienne espérance est devenue un poids de Sisyphe. Le souvenir de l'idéal "dort enseveli/ Dans les ténèbres et l'oubli;" "dans les solitudes profondes." L'ancien "désir gonflé d'espérance" se trouve remplacé maintenant par un sentiment de futilité gonflé de regret. La confiance dans "l'aile vigoureuse" de la mémoire qui allait créer le paradis de bonheur est remplacée par ce doute qui accompagne le sentiment croissant de péché et d'"orgueil satanique" ("Châtiment de l'Orgueil," v.10), au fur et à mesure que la valeur des images physiques augmente. Les images de ce doute et de la douleur qui en découle prennent la forme de la distance dans le temps qui sépare maintenant le poète et son idéal de bonheur. En comparant sa jeunesse à un jardin ravagé par "le tonnerre et la pluie," il dit

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

—O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!
("L'Ennemi," v.9-14)

L'expression de l'incertitude troublante ("Et qui sait si...") annonce ici une image où la distance dans le temps entre le poète ("ce sol lavé comme une grève") et son idéal de bonheur ("les fleurs nouvelles que je rêve") est si énorme qu'elle

accable le poète et l'obsède. Cette distance dans le temps prend la forme vivante d'un "obscur Ennemi" qui menace ("ronge") ses rêves et sa vie. Cette menace s'appelle: oubli dans le temps. C'est pourquoi Baudelaire dit dans "Semper Eadem"

> D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
> Montant comme la mer sur le roc noir et nu?
> —Quand notre coeur a fait une fois sa vendange,
> Vivre est un mal ! C'est un secret de tous connu,
>
> Une douleur très simple et non mystérieuse,
> Et, comme votre joie, éclatante pour tous...
> (v. 1-6)

Cette "douleur très simple" est celle de son désillusionnement en ce qui concerne son idéal. Sa conscience de la réalité écrasante du Temps détruit l'invulnérabilité de son idéal. Tandis que la Beauté absolue avait déclaré son invulnérabilité ("Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris"— "La Beauté," v.8), dans "Le Masque," cette Beauté pleure après tout:

> —Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite
> Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
> Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète?
> —Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu!
>
> Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
> Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
> C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore!
> Demain, après-demain et toujours !—comme nous!
> (v.29-36)

Il y a donc deux sortes de Beautés, l'une qui est absolue, l'autre qui est sujette au temps, l'une qui ne pleure jamais, l'autre qui pleure. La première beauté, celle qui ne pleure jamais, représente l'Idéal du poète, l'objet idéalisé et cultivé par sa mémoire. L'autre beauté, celle qui pleure et qui, comme le poète, est sujette au temps représente l'expérience du poète lui-même qui aspire à la Beauté idéale—

le sujet lui-même. Toutes les images de bonheur d'espoir et de confiance dont nous avons parlé se rapportent à l'objet; toutes les images de douleur et de doute se rapportent au sujet lui-même. Mais le fait que cette Beauté pleure suppose la connaissance et le regret de l'autre Beauté plus parfaite. Les deux sortes de Beauté ne sont donc pas disconnectes. Elles fonctionnent toujours l'une par rapport à l'autre, comme dans "Le Masque" où elles se juxtaposent cruellement dans un seul corps:

...O blasphème de l'art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!
(v. 17-19)

Mais cette juxtaposition ne fait que souligner l'énorme distance qui sépare les deux Beautés. Dans la citation suivante la déception cruelle du poète devant cette distance qui déchire son coeur s'exprime en images de mépris et d'amertume:

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle.
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,
Il te faut chaque jour un coeur au râtelier.
("Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle," v.1-4)

Dans les vers suivants, le poète ne parle plus de son adoration d'une Beauté divine; il accuse la Beauté d'être séduisante, mais fausse et effrontée:

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyant dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.
(v. 5-8)

Le poète semble, dans ces images, attacher à la Beauté idéale

les sentiments de déception et de révolte qui résultent de sa propre impuissance de connaître cette Beauté idéale. En préservant son caractère absolu, cette Beauté ne se laisse pas conquérir, mais elle ne cesse pas d'exercer son attrait de promesse. Le désir de saisir cette promesse, même au moyen artificiel de la mémoire, ne peut jamais se réaliser, parce que pour conserver son idéal, le désir l'éloigne toujours, le plaçant hors d'atteinte jusqu'à ce que, comme nous avons noté dans le cas des images, l'idéal perd de sa vitalité. L'idéal finit par être comme un bel astre mort dans les cieux. Baudelaire le décrit ainsi:

> Ses yeux polis sont fait de minéraux charmants,
> Et dans cette nature étrange et symbolique
> Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
>
> Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
> Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
> La froide majesté de la femme stérile.
> ("Avec ses vêtements ondoyants et nacrés", v. 9-14)

C'est-à-dire que l'idéal ("l'ange inviolé") n'a plus de vie qu'un beau monument. L'idéal n'est plus qu'une relique enfouie dans une pyramide, dans un "cimitière isolé" ("Le Guignon"). "Le souvenir des époques nues" est enterré vivant.

> J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
>
> ....
> ....mon triste cerveau.
> C'est une pyramide, un immense caveau,
> Qui contient plus de morts que la fosse commune.
> —Je suis un cimitière abhorré de la lune,
> ("J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans," v.1-8)

Au culte de la santé, de la fertilité, et d'un passé idéalisé,

le poète oppose un culte de la Mort, de la Maladie, et du Temps qui nous harcèlent. Ce sont les "trois crayons" qui dessinent l'idéal enterré vivant.

> Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!
> Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,
>
> Qui comme moi, meurt dans la solitude,
> Et que le Temps, injurieux vieillard,
> Chaque jour frotte avec son aile rude...
>
> Noir assassin de la Vie et de l'Art,
> Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
> Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!
> ("Le Portrait," v.7-14)

Mais comme indiquent les deux derniers vers, le poète s'agrippe désespérément à son idéal et refuse obstinément de reconnaître sa mort. Comme les albatros (à qui Baudelaire compare le poète), qui sont obligés d'atterrir,

> Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
> Comme des avirons traîner à côté d'eux,
> ("L'Albatros," v.8-9)

et comme l'albatros sur la terre qui ne peut plus marcher.

> Exilé sur le sol au milieu des huées,
> Ses ailes de géant l'empêchent de marcher,
> (v. 15-16)

le poète se trouve, comme son idéal, dans un état d'impuissance. Son "aile vigoureuse," la Mémoire, n'ayant plus la force d'élever son esprit, le poète se trouve exilé piteusement et confusément dans la solitude, au milieu des "ennuis" et des "vastes chagrins" de "l'existence brumeuse." Donc, le "sol," la "pyramide," l'"immense caveau," et le "cimitière isolé" de ses images représentent son sentiment de stérilité et d'impuissance. En d'autres mots, ce sentiment d'impuissance

représente le déchirement du poète tiraillé dans deux sens: doit-il continuer à se cramponner à son idéal menacé par la vie, ou doit-il sacrifier cet idéal pour embrasser la vie présente et sa promesse de plaisir sensuel ? Jusqu'ici le poète a voulu unir en une synthèse artificielle et parfaite ces deux mondes opposés. Cependant, son esprit n'a pas pu se libérer de l'autorité tyrannique de la vie temporelle (la Mort, la Maladie, le Temps). Le poète arrive donc à s'admettre avec douleur et regret que son espérance de connaître un univers de bonheur parfait dans une synthèse où la Beauté serait simultanément ordonnée et voluptueuse, placide et énergique, conscient et spontanée, ne peut jamais se réaliser.

Néanmoins, la volonté créatrice du poète ne peut pas se contenter de rester dans cette impasse paralysante. Cette volonté créatrice du poète s'affirme:

> Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
> O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu!
> Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
> D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?
> ("Hymne à la Beauté," v.21-24)

Tant qu'elle puisse s'exercer, la volonté créatrice peut se passer des considérations morales. Mais ce faux espoir de se libérer et de connaître l'univers idéal, même en dehors de toute considération morale, ne s'affirme pas sans avertissement:

> Taisez-vous, ignorante ! âme toujours ravie!
> Bouche au rire enfantine ! Plus encore que la Vie
> La Mort nous tient souvent par des liens subtils.
> ("Semper Eadem," v.9-11)

Mais cette voix d'opposition aux ambitions de la volonté

créatrice est assez faible et le poète plaide dans la strophe suivante:

> Laissez, laissez mon coeur s'enivrer d'un mensonge,
> Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe
> Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !
> (v.12-14)

Cette nouvelle tentative d'échapper à son dilemne, de se débarrasser des "liens subtils" de la vie, de se passer de la nécessité du choix moral afin de connaître un état d'innocente ignorance est futile. Car la conscience du poète le tourmente et lui dit d'essayer de se libérer de son illusion:

> J'ai prié le glaive rapide
> De conquérir ma liberté,
> Et j'ai dit au poison perfide
> De secourir ma lâcheté.
> ("Le Vampire," v.13-16)

Pourtant, la volonté tyrannique refuse de se compromettre et le poète avoue:

> Hélas ! le poison et le glaive
> M'ont pris en dédain et m'ont dit:
> «Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
> A ton esclavage maudit,
>
> Imbécile ! —de son empire
> Si nos efforts te délivraient,
> Tes baisers ressusciteraient
> Le cadavre de ton vampire !»
> (v.17-24)

Puisqu'il n'y a pas d'autre sortie de l'impasse, la volonté créatrice n'a plus de choix: elle cherchera à se satisfaire dans le mal. Comme "Don Juan aux Enfers"

> ...calme héros, qui courbé sur sa rapière,
> Regardait le sillage et ne daignait rien voir
> (v.19-20),

la volonté orgueilleuse refuse de se laisser déranger par le

mal. C'est dans ce vide moral que

> ....le Vertige
> Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
> Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;
> ("Le Flacon," v.14-16)

Dans les ténèbres de ce gouffre on ne trouve plus les images de lumière qui inspirait autrefois la confiance et l'espoir.

> Le soleil s'est couvert d'un crêpe...
> ("Le Possédé," v.1)

Les images de la belle Cybèle, de la femme "bicéphale," de la "femme impure" se trouvent remplacées par celle d'une "mégère libertine" aux "grands yeux noirs" ("Sed non satiata," v.9-14). L'indifférence morale se révèle dans "Le Possédé" où le poète, pour échapper à son état d'impuissance accepte de se donner à cette libertine:

> Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
> Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
> Qui ne crie:"O mon cher Belzébuth, je t'adore!
> (v.12-14)

Cette indifférence morale s'accompagne d'un sentiment d'orgueil qui s'oppose à la pureté morale, comme dans "Châtiment de l'Orgueil" dans lequel le théologien qui se croyait arrivé aux hauteurs

> Où les purs Esprits seuls peut-être étaient venus,
> — Comme un homme monté trop haut, pris de panique,
> S'écria, transporté d'un orgueil satanique:
> «Jésus, petit Jésus ! je t'ai poussé bien haut! »
> ("Châtiment de l'Orgueil," v.8-11)

Dans les images qui traduisent ce sentiment d'orgueil, le soleil s'éclipse

> L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voilà
> (v.16)

et tout comme ce théologien orgueilleux

> ...s'en allait sans rien voir, à travers
> Les champs, sans distinguer les étés des hivers
> (v.23-24),

et comme "Don Juan aux Enfers"

> regardait le sillage et ne daignait rien voir
> (v.20),

l'orgueil empêche toujours qu'on voie la lumière:

> Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?
> Peut-on déchirer des ténèbres
> Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,
> Sans astres, sans éclairs funèbres ?
> Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?
>
> L'espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge
> Est soufflée, est morte à jamais!
> Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge
> Les martyrs d'un chemin mauvais!
> Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge!
> ("L'Irréparable," v.21-30)

L'image "des chats puissants et doux, orgueil de la maison" ("Les Chats," v.3) présente ce même sentiment d'orgueil et les ténèbres qui l'entourent

> Amis de la science et de la volupté,
> Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
> L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
> S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
> (v.5-8)

Cet univers ténébreux est menaçant et destructeur (le théologien orgueilleux finit par perdre sa raison et par ressembler aux "bêtes de la rue") mais il est en même temps attrayant:

> Comme tu me plairais, ô Nuit! sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage connu!
> Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!
> ("Obsession," v.9-11).

Dans ce vide de silence et de ténèbres, le sentiment du remords est étroitement lié à celui de l'orgueil.

> Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remord,
> Qui vit, s'agite et se tortille,
> Et se nourrit de nous comme le ver des morts,
> Comme du chêne la chenille ?
> Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords ?
> ("L'Irréparable,"v.1-5)

Cette question semble être tout à fait une question de pure forme, une question qui n'attend pas une réponse affirmative. Bien qu'il répète

> Dis-le, belle sorcière, oh ! dis, si tu le sais
> (v.9 et 13)

il pose cette question sur le remords uniquement pour jouir du sentiment lui-même. C'est un sentiment de douceur et de volupté. Ainsi les chats sont présentés comme étant "doux," "amis...de la volupté." Dans "L'Irréparable," le Remords "se nourrit de nous comme le ver des morts," mais ce sont aussi nous en effet qui

> ...alimentons nos aimables remords
> Comme les mendiants nourrissent leur vermine,
> ("Au Lecteur," v.3-4)

Et dans "Horreur Sympathique," en s'adressant à lui-même— "Réponds libertin"— le poète orgueilleux parle

> De l'Enfer où mon coeur se plaît!
> (v.14)

Ce sentiment du remords, comme celui de l'orgueil, est à la fois sympathique et horrible, une jouissance et une menace. L'aspect destructeur du remords s'exprime en termes d'une femme destructrice. Dans "Hymne à la Beauté," la Beauté est présentée comme une sorte de Salomé meurtrière.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.
(v.13-16)

Dans "Remords Posthume," la "belle ténébreuse" à qui le poète s'adresse est une "courtisane imparfaite" et dans "L'Irréparable," il appelle "le long Remords"

.... ce vieil ennemi,
Destructeur et gourmand comme la courtisane.
(v.7-8)

Au fur et à mesure que les sentiments d'horreur et de menace et les images de la femme ténébreuse et destructrice, qui exerce quandmême une attraction irrésistible, changent en sentiments d'amer désespoir et d'angoisse cruelle, les images ont tendance à dépeindre un univers tout intérieur, tout enfermé et qui existe indépendamment du monde réel en dehors de l'esprit du poète. L'amer désespoir est le plus souvent une expression de cynisme. Dans "Le Mort Joyeux," par exemple, le poète se voit comme "un mort libre et joyeux"; il invite les vers, "noirs compagnons sans oreille et sans yeux" (v.9), à venir bouffer son corps:

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts.
(v.12-19)

Dans "L'Irrémédiable," l'expression de l'angoisse,

Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres!
Contre un gigantesque remous
Qui va chantant comme les fous
Et pirouettant dans les ténèbres;
(v.5-12)

prend le ton d'une familiarité avec le Diable qui finit par être du cynisme:

—Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable,
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait!
(v.29-32)

Ce cynisme que le poète appelle dans "L'Héautontimorouménos"

...la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord
(v.15-16)

se transforme en masochisme:

Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon coeur le vampire,
— Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!
(v.19-28)

Ce même plaisir à se torturer et à se punir s'exprime dans "L'Horloge" où il se parle en lui-même en termes humiliants:

Meurs, vieux lâche! Il est trop tard!
(v. 24)

Toutes les images de ces poèmes révèlent le même mouvement vers un monde tout intérieur et enfermé, hermétique, un monde clos, en dedans du poète. Ces images, comme nous avons vu, ont pris souvent la forme de dialogues confidentielles

et silencieuses avec les vers, le Diable, et soi-même. Dans "Spleen—Pluviôse, irrité contre la ville entière,"

> L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
> Avec la triste voix d'un fantôme frileux
> (v.7-8)

pendant que

> Le beau valet de coeur et la dame de pique
> Causent sinistrement de leurs amours défunts.
> (v.13-14)

Le caractère intérieur et enfermé de ce monde du poète est encore plus prononcé dans "Spleen—Quand le ciel bas et lourd..." où "la terre est changée en un cachot humide"(v.5), en "une vaste prison" où

> ...un peuple muet d'infâmes araignées
> Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
> (v.10-11)

La dernière strophe du poème nous mène dans un univers d'angoisse où le silence, le noir et le mal règnent suprêmes et absolus.

> —Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
> Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
> Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
> Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.
> (v. 17-20)

C'est encore une fois un univers absolu et tout mental que le poète a créé pour satisfaire à son désir de vivre dans une synthèse parfaite—un univers où s'unissent la vie réelle et la vie rêvée, idéale. C'est un univers où le poète peut être à la fois participant et observateur, sujet et objet. C'est un univers qui lui donne l'impression qu'il participe directement, spontanément et physiquement dans la vie (le mal) et en

même temps l'impression qu'il est au-dessus de cette vie. Le poète lui-même fournit la désignation de cet univers: c'est "la conscience dans le Mal!"

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un coeur devenu son miroir!
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques.
—La conscience dans le Mal!.
("L'Irrémédiable,11,"v.1-8)

* * *

CHAPITRE III

IMAGES ET VOLONTE

Dans les images sensuelles et émotives qu'on a reconnues comme étant des images toutes mentales, la volonté créatrice de Baudelaire semble agir toujours de la même manière. C'est-à-dire qu'elle gaspille son énergie dans l'exploration des univers absolus. Mais cette observation n'explique pas les principes selon lesquels cette exploration se fait. De tels principes pourraient être trouvés peut-être dans le mouvement même des images sensuelles et émotives. Si l'on pouvait identifier ces principes, on aurait une meilleure compréhension des forces psychologiques qui mènent Baudelaire à créer des paradis imaginaires en formes et en fonctions absulues.

Dans "Confession," Baudelaire dirige notre attention vers "l'égoisme humain" en s'exclamant:

> Que rien ici-bas n'est certain,
> Et que toujours, avec quelque soin qu'il se farde,
> Se trahit l'égoïsme humain !
> (v.26-28)

Cette déclaration catégorique indiquerait-elle que les images poétiques s'ordonnent selon une certaine orientation due à l'égoïsme du poète! Il est vrai que le senti-

ment de l'orgueil que nous avons déjà remarqué comporte le plus souvent un égoïsme assez prononcé. C'est l'égoïsme qui perce aussi dans la deuxième strophe d'"Au Lecteur":

> Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;
> Nous nous faisons payer grassement nos aveux
> Et nous rentrons gaîment dans le chemin bourbeux,
> Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.
> (v. 5-8)

Retournons donc aux images qui représentent l'idée d'un bonheur parfait, par exemple, à celle inspirée par la vision d'"un trône splendide" dans le ciel:

> Vers le Ciel,où son oeil voit un trône splendide,
> Le poète serein lève ses bras pieux,
> Et les vastes éclairs de son esprit lucide
> Lui dérobent l'aspect des peuples furieux.
> ("Bénédiction,"v.53-56)

Cette strophe présente l'attitude et la fonction idéales du poète telles que Baudelaire les imagine. Quant à son attitude, "le Poète serein,"(avec un P majuscule), comme une statue (on le dirait sculpté), les yeux et les bras levés vers le Ciel, fait penser à une composition classique dans la mesure où "les vastes éclairs de son esprit lucide" le situent dans un décor universel. Bien que le mouvement vertical qui monte en haut y traduise une aspiration à la divinité, ce même mouvement vertical dirige notre attention vers le bas, vers "l'aspect des peuples furieux" dont le poète veut se libérer. Le mouvement vertical des images dépend donc d'une force positive qui attire vers en haut (le "trône splendide") et d'une force négative qui repousse vers en haut ("l'aspect des peuples furieux"). Comme dans l'image, l'attitude et la fonction du poète composent un

seul mouvement, une seule aspiration aux hauteurs. Tout comme les images tellement opposées de Cybèle et de la sorcière représentaient, au fond, la même volonté de créer un univers absolu, ces deux forces différentes semblent traduire cette même aspiration à l'état "divin." Pourquoi le poète, dans ses aspirations à un état de bonheur parfait, parle-t-il des "peuples furieux," ("Bénédiction") et des "miasmes morbides," des "vastes chagrins," des "ennuis" et de "l'existence brumeuse" ("Elévation")? Pourquoi dans "L'Albatros" se dépeint-t-il comme étant un oiseau chassé par les archers? Il y a dans ces termes et dans ces images une note d'hostilité et de désaffection telle qu'on a déjà remarqué dans le sentiment de "l'Enfant déshérité" du poème "Bénédiction" :

> Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
> Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
> Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
> Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:
>
> — Ah ! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
> Plutôt que de nourrir cette dérision!
> Maudite soit la nuit aux plaisirs éphemères
> Où mon ventre a conçu mon expiation!
> (v. 1-8)

Il s'agit donc du sentiment qu'a l'enfant d'avoir été sevré de l'amour maternel, c'est-à-dire de l'amour pur qui se donne sans réserve. Et dans la huitième strophe du même poème, le poète—"enfant déshérité" généralise ce sentiment en l'appliquant à d'autres que sa mère:

> Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
> Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
> Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
> Et font sur lui l'essai de leur férocité,
> (v. 29-32)

Il parle ici clairement d'un monde où tous sont désillusionnés, sceptiques, durs et peu susceptibles de sentiments fraternels ou généreux. C'est un monde composé d'hommes qui ne peuvent pas supporter que leur vie matérielle soit dérangée ou mise en question par la pure innocence, par la franchise désarmante et par la "tranquillité" de l'enfant-poète. C'est pourquoi il leur faut s'attaquer au coeur de l'enfant-poète et lui enlever sa divinité. C'est cette même sorte d'usurpation dont parle le poète dans la onzième strophe du même poème:

> Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
> De génuflexions, de viandes et de vins,
> Pour savoir si je puis dans un coeur qui m'admire
> Usurper en riant les hommages divins !
> (v.41-44)

Baudelaire attribue à ce monde des "peuples furieux," dont il se veut détacher, une lâcheté, une méchanceté, une férocité, par lesquelles les hommes essaient de maintenir autant que possible un état psychologique invulnérable:

> Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche
> Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.
> (v. 35-36)

C'est pour cela et à cause des valeurs absolues qui font partie de sa nature et de sa vocation que le poète se sent dépaysé dans ce monde :

> Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
> Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
> La nudité de l'homme et celle de la femme,
> Sent un froid ténébreux envelopper son âme
> Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.
> ("J'aime le souvenir de ces époques nues," v.15-19)

Si les images de Baudelaire—comme nous le croyons—sont toutes mentales, "ce noir tableau" dont il parle ici serait, lui aussi, un monde qui existe en lui et qu'il connait subjectivement ("froid ténébreux"). Il extériorise "ce noir tableau" pour pouvoir libérer et faire régner "ces natives grandeurs" représentées dans le même poème par Cybèle, déesse de la nature puissante et fertile (voir p. 25). Par contre, "ce noir tableau plein d'épouvantement," ce bas monde qu'il extériorise et dont les valeurs s'opposent aux valeurs du poète est représenté dans ce même poème comme étant dans le pouvoir du "dieu de l'Utile" :

> O pauvres corps tordus, maigres, ventrus, ou flasques.
> Que le dieu de l'Utile, implacable et serein,
> Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!
> (v.22-24)

Comme il avait généralisé le sentiment de l'aliénation de l'Enfant-poète en mettant en cause toute la société, il élargit également le sens d' "Enfant-poète" en parlant ici d' "enfants" en général, c'est-à-dire, en donnant au mot "enfant" le sens "individu libre."

Il semble donc que Baudelaire crée deux mondes: l'univers divin des essences, de la liberté totale, et de la pure innocence; et le monde vulgaire où règne la puissance de "l'utile," c'est-à-dire le monde temporel des ennuis, des habitudes, des convenances et des nécessités, ce monde dont le poète parle dans "La Muse Vénale":

> Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
> Comme un enfant de choeur, jouer de l'encensoir,
> Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.
(v.9-14)

En d'autres mots, Baudelaire met en opposition la volonté de l'individu libre et la volonté de la société. Il charge la volonté de l'individu de toutes les images de l'idéal, du bonheur, de la bonté et de pouvoir créateur; il matérialise la volonté de la société en images de malheur, de mal et de stérilité. Cette division nette entre les aspirations spirituelles de l'individu et les exigences pratiques de la société, inspirée par le sentiment d'aliénation de "l'Enfant déshérité," nous laisse l'individu, et donc le poète qui "lève ses bras pieux vers le Ciel," comme la victime innocente de forces extérieures. C'est cette idée d'être une victime, d'être condamné injustement que l'on trouve, par exemple, dans "Un Fantôme" :

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre hélas ! sur les ténèbres;
(v.5-6).

La volonté individuelle aspire, pour se réaliser, à l'innocence et à la justice totales. Mais la volonté sociale est, selon sa loi de "l'hérédité" qui dépasse la volonté de l'individu, toujours une injustice pour l'individu. C'est cette "hérédité" qui travaille dans ce passage du même poème ("J'aime le souvenir de ces époques nues"):

Du vice maternel traînant l'hérédité
Et toutes les hideurs de la fécondité.
(v.26-28)

On peut déduire de ces observations que dans ses images

Baudelaire sépare les forces du bien et les forces du mal autant que possible en les alignant et en les opposant dans un même mouvement vertical et en les concevant en termes de vie "intérieure" et de vie "extérieure," d'essence et d' existence, de justice et d'injustice, du passé et du présent. Cette tendance à ranger "verticalement" dans un seul mouvement, et en catégories opposées, les aspirations et l'expérience du poète révèle l'effort fait par une âme "romantique" assoiffée de valeurs absolues et par un esprit analytique désireux de clarté et d'ordre pour créer un univers complet et absolu.

Jusqu'ici on n'a analysé que le mouvement "vertical" que révèlent les images de Baudelaire, mais ce "noir tableau d'épouvantement," ce monde du mal que le poète cherche à extérioriser, introduit un autre mouvement—un mouvement dans le temps, celui de la vie "extérieure" et de l'histoire. Ce mouvement dans ses images se présente comme un mouvement "horizontal" qui freine le mouvement "vertical" et empêche la création d'un monde de bonheur parfait, inviolable, qui ne dépend nullement de la vie temporelle. C'est sa conscience croissante de l'impossibilité de se détacher de la vie temporelle qui apprend enfin au poète l'impuissance de sa propre volonté créatrice. Dans les images ce mouvement "horizontal" de la vie temporelle qui s'impose et qui empêche les aspirations spirituelles s'exprime, par exemple, en termes de vastes paysages arides et déprimants qui s'étendent à l'horizon, qui sont en proie aux saisons et où souvent se promènent

le Temps et la Mort. Dans "L'Horloge," on trouve:

Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
A chaque homme accordé pour toute sa saison.
(v.5-8)

A plusieurs reprises, comme dans "L'Heautontimoroumenos," le poète se voit au milieu d'un "Sahara"; et dans "Bohémiens en Voyage" cette race de poètes traverse un desert:

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson;
(v.5-10).

Ailleurs, comme dans "Spleen" ("Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle")

...le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
(v.1)

....
—Et de longs corbillards...
Défilent lentement dans mon âme... (v.17-18)

Et dans "Horreur Sypathique" le poète dit:

Vos vastes nuages en deuil
Sont les corbillards de mes rêves
(v.11-12)

La conscience de la futilité des aspirations spirituelles et de l'impuissance de la volonté créatrice, exprimée dans le mouvement "horizontal" des images, s'affirme dans les images du poème "Une Gravure fantastique" :

Le cavalier promène un sabre qui flamboie
Sur les foules sans nom que sa monture broie,
Et parcourt, comme un prince inspectant sa maison,
Le cimitière immense et froid, sans horizon,
Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne
(v.9-14);

et dans "Spleen" ("Je suis comme le roi...")

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
(v. 1-4)

L'interaction entre le mouvement "vertical" et le mouvement "horizontal" des images s'exprime plus clairement dans "La Beauté" où la Beauté idéale dit :

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleureet jamais je ne ris.

Elle dit "Je hais le mouvement qui déplace les lignes" comme si le mouvement "horizontal" de la vie temporelle a pour effet de neutraliser le mouvement "vertical" des aspirations à l'idéal. Cet effet de l'interaction des deux mouvements où "l'horizontal" neutralise "le vertical" prend la forme d'un mouvement "berceur" et ce "bercement" traduit l'état d'impuissance et de douce inertie où se trouve la volonté créatrice du poète. On trouve l'expression de cette langoureuse détresse dans "A une Madone," par exemple :

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
....

Ta robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
....
(v. 1-2; 15-17)

En s'adressant à son "bizarre amant" dans "Sonnet d'Automne," le poète appelle cette femme "berceuse" à le maintenir et à le charmer dans cet état de léthargie:

—Sois charmante et tais-toi ! Mon coeur, que tout irrite,
Exepté la candeur de l'antique animal,

Ne veut pas te montrer son secret infernal,
Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite,
Ni sa noire légende avec la flamme écrite.
Je hais la passion et l'esprit me fait mal!

Aimons-nous doucement...
(v. 3-9)

Dans "Moesta et Errabunda" c'est la mer qui devient la "berceuse" consolatrice de son coeur:

La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse?
La mer, la vaste mer, console nos labeurs!
(v. 6-10)

Ce mouvement berceur et la détresse que ressent le poète sont encore plus prononcés dans "La Musique" où il compare la musique à une mer :

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête, et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent.—D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!
(v.9-14)

Cet état de douce impuissance, traduit par un mouvement berceur,

se définit plus clairement encore dans les poèmes où le poète se sert de l'image de "La Pipe" :

J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,

Et je roule un puissant dictame
Qui charme son coeur et guérit
De ses fatigues son esprit.
(v.9-14)

Enfin, cet état de douce impuissance est attribué dans "Au Lecteur" à Satan et s'appelle "l'ENNUI" :

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

....

C'est l'ENNUI !— L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur,— mon semblable,— mon frère!
(v. 9-12; 37-40)

Evidemment cet état d'impuissance charmant et rêveur, quelque agréable qu'il soit, ne peut mener à aucun paradis d'innocence et de bonheur parfait. Quand la volonté se trouve dans cet état, elle est en proie au Mal; et quand le mouvement berceur s'accélère, devenant saccadé et violent, l'aspiration spirituelle est défaite. Le poète se trouve de nouveau prisonnier dans un univers sans mouvement où le Mal règne despotiquement. C'est l'accélération violente du mouvement berceur et puis la conscience de cet état fatal qui s'exprime dans "Chant d'Automne":

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres,
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon coeur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé
(v.3-8);

et dans "Spleen" (Quand le ciel bas et lourd...") où l'esprit est dépeint comme "gémissant en proie aux longs ennuis" :

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.

....

...................................l'Espoir
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.
(v. 13-16; 18-20)

Conscient de la fatalité de cette impuissance de sa volonté, le poète ne peut pourtant échapper "aux longs ennuis" qu'en acceptant de s'abandonner à leurs conséquences. Dans "Le Goût du Néant," il abandonne tout espoir de créer un univers inviolable. Il cesse de lutter contre le mal qui l'attire en bas vers cet univers infini, noir et inconnu où, peut-être, le conflit déchirant entre l'idéal et le réel (la tension entre les mouvements vertical et horizontal) prendra fin. Puisque cette acceptation du Mal prend la forme d'un gouffre ou d'un abîme sans fond, le dernier mouvement de la volonté pour échapper à l'impuissance dans l'ennui est un mouvement sans fin ver le bas:

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher !...

....

Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boudeur!

....

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute!

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?
(v. 1-3; 6-9; 13-15)

Cette même acceptation du Mal et ce même mouvement vers le bas se résume dans "L'Irrémédiable" :

Une Idée, une Forme, un Etre
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul oeil du Ciel ne pénètre;

....

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
— La conscience dans le Mal!
(v.I,1-4; II,5-8)

La volonté de s'éléver à "l'innocent paradis," à cet univers absolu, imaginaire, suspendu immobile dans le temps et dans l'espace, n'existe plus. L'idéal se trouve remplacé par la "sagesse" d'avoir accepté enfin que l'homme ne peut pas se détacher de la vie temporelle et qu'il doit vivre dans ce monde où le Mal est réel au lieu de vouloir vainement se transporter aux univers irréels de sa propre création. L'image de cette "sagesse" unique dans "Spleen et Idéal" est celle des "Hiboux" :

Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement;

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.
(v.9-14)

* * *

CONCLUSION

Dans le Ier Chapitre, on a observé qu'au nom d'une notion de l'absolu, le poète généralise ses expériences concrètes et essaie d'harmoniser le monde extérieur et sa propre vie intérieure. Pourtant, les sens du poète ne fonctionnent pas par rapport au monde extérieur et présent, mais par rapport à un monde idéalisé du passé. Ce sont les émotions du poète qui dirigent ses sens et, sous le joug des émotions, au lieu d'être stimulés par le monde extérieur, stimulent eux-mêmes l'existence des choses en cultivant le souvenir. En ce faisant, le poète crée des mondes d'essences, des "paradis" et des "enfers" artificiels, qui remplacent dans sa vie la fonction de la réalité du monde extérieur et présent. C'est-à-dire que les sens du poète sont prostitués au service de ses émotions au point où ils ne fonctionnent que dans le circuit fermé d'un univers tout intérieur. En termes de l'ambiguïté des images créées par Baudelaire dans "Spleen et Idéal," on peut conclure que les images sensuelles, physiques et concrètes ne représentent pas la réalité extérieure du monde physique et présent. Ce sont des images factices, fuyantes et ambiguës surtout à cause du caractère subjectif, abstrait et "fermé" de l'univers

idéal que le poète veut créer. Ces images n'ont, en effet, qu'une <u>apparence</u> sensuelle et substantive. Leur <u>substance</u> est faite, à vrai dire, de subjectivité et d'émotivité.

Le Chapitre II a montré que les émotions de bonheur et d'espoir aussi bien que les émotions de malheur et d'angoisse se rapportent d'une part au souvenir de l'enfance idéalisée et d'autre part au souvenir d'une enfance vécue. Les émotions de bonheur et d'espoir aussi bien que les émotions de malheur et d'angoisse ne sont pas le résultat d'expériences directes et immédiates. Ce sont plutôt des concepts récherchés par le poète pour guider sa volonté en créant un univers indépendant et "fermé" de bonheur idéal où les émotions n'ont aucune vie en elles-mêmes et n'existent que pour satisfaire aux ambitions de la volonté créatrice. C'est-à-dire que les sentiments opposés ont pour fonction de composer une sythèse artificielle où les meilleurs qualités de l'enfant spontané et de l'adulte conscient s'unissent dans un état mythique. Cet état mythique vise à constituer une existence parfaite où la conscience de vivre et l'extase de la vie se justifient et se renforcent mutuellement.

En termes de l'ambiguïté des images que le poète emploie, on peut conclure que les images des états émotifs, bien que de natures apparemment opposées, sont conçues dans le but de faire une unité harmonieuse. Mais tout comme les images de l'expérience sensuelle ne sont que les vêtements des émotions, les images des états émotifs ne font qu'habiller les concepts.

qui motivent la volonté. Encore une fois, l'apparence des images et la substance des images diffèrent: tandis que leur apparence est d'ordre émotif, leur substance est, en effet, d'ordre volitif. Et comme dans le cas des images de l'expérience sensuelle, ces images des états "émotifs" sont ambiguës parce qu'elles ne fonctionnent pas directement par rapport au coeur du poète, mais fonctionnent à l'intérieur de l'univers mythique que le poète veut créer.

Le fait aussi que les images qui composent cet univers mythique sont de natures opposées (l'enfant et l'adulte; le concret et l'abstrait,etc.) mais qu'elles doivent s'harmoniser dans une unité compréhensive explique un autre aspect de l'ambiguïté des images. De plus, quand le poète intensifie ces images, au lieu de s'harmoniser elles se divorcent; et, en faisant cela, elles ont tendance à devenir plus indépendantes et plus autonomes. Le golfe qui s'introduit entre ces images lui-même s'exprime en termes de distance dans le Temps, mais ces mêmes images introduisent de nouveaux états "émotifs" —les sentiments de culpabilité, de remords, de futilité et d'impuissance.

Dans le Chapitre III, on a étudié les trois mouvements majeurs des images de "Spleen et Idéal" et qui se rapportent aux différents états de la volonté du poète: le mouvement vertical qui traduit la volonté de puissance, l'aspiration à son idéal; le mouvement horizontal qui se rapporte aux exigences de la vie temporelle et qui empêchent que la volonté du poète prenne son plein essor; le mouvement berceur qui résulte

de l'interaction des deux mouvements précédents et qui paralyse la volonté; le mouvement violent et saccadé qui précède un mouvement définitif vers le bas, une chute sans résistance qui marque la défaite de la volonté, la résignation à l'autorité de la vie temporelle. Ces mouvements dans les images peuvent paraître ambigus parce qu'ils ne correspondent nullement à des mouvements isolés, physiques ou observables. Leur interdépendance et leur interaction sont complexes, mais cette complexité des mouvements tient du caractère intégral des mouvements de la vie la plus intime du poète. Ils ne décrivent ni l'existence dans ce monde-ci ni une existence idéale. Ces mouvements esquissent graphiquement la vie de l'esprit qui veut maîtriser l'idéal, de l'âme qui aspire à l'infini et du coeur qui veut jouir de cette expérience : en somme, toute l'aventure créatrice d'un poète qui cherche à étancher sa soif inextinguible de l'Absolu.

* * *

NOTES

[1] Pierre Schneider, La Voix vive, Paris, 1953, p.177.

[2] Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, Paris, 1955, p.161.

[3] Ibid., p.127.

[4] Pierre Schneider, La Voix vive, Paris, 1953, p.182.

[5] Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, Paris, 1955, p.97.

[6] Pierre Schneider, La Voix vive, Paris, 1953, p. 179.

[7] Ibid., p.177.

[8] Robert Gibson, Modern French Poets on Poetry, Cambridge, 1961, p.53.

[9] Ibid.,p.55.

[10] Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, Paris, 1955, p.142.

[11] Ibid., p.142.

[12] Ibid., p.142.

[13] Ibid., p.108.

[14] Henri Peyre, Baudelaire, Englewood Cliffs, 1962, p.41.

[15] Jacques Crépet, Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire, Paris, 1917. Toutes les citations de Baudelaire proviennent de cette édition de M.Jacques Crépet.

[16] Dans "Élevation" Baudelaire invoque son "esprit" (v.5) à s'envoler, mais-il identifie ailleurs la mémoire aux "ailes vigoureuses" avec son "esprit." Voir notre discussion de "l'Albatros" et du "Portrait," p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

AUERBACH (Erich), Scenes from the Drama of European Literature, New York, Meridian, 1959.

CHARPENTIER (John), Baudelaire, Paris, Tallandier, 1937.

CRÉPET (Jacques), Oeuvres Complet de Charles Baudelaire, Paris, Conard, 1917.

GIBSON (Robert), Modern French Poets on Poetry, Cambridge, University Press, 1961.

HUBERT (Judd D.), L'Esthétique des Fleurs du Mal, Genève, P.Cailler, 1953.

KOHN (Hans), Making of the Modern French Mind, Toronto, Van Nostrand, 1955.

MAYNE (Jonathan), The Mirror of Art, New York, Doubleday Anchor, 1956.

MICHAUD (Guy),"L'Univers poétique," Tome III, dans Message poétique du Symbolisme, Paris, Nizet, 1947.

PEYRE (Henri), Baudelaire, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1962.

PIA (Pascal), Baudelaire, New York, Grove Press, 1961.

RICHARD (Jean-Pierre), Poésie et Profondeur, Paris, Editions du Seuil, 1955.

SCHNEIDER (Pierre), La Voix vive, Paris, Editions de Minuit, 1953.

SHATTUCK (Roger), The Banquet Years, New York, Doubleday Anchor, 1951.